Rok IV. Warszawa, 15 Października 1911 r. № 20. (Ogólnego zbioru № 74)

Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

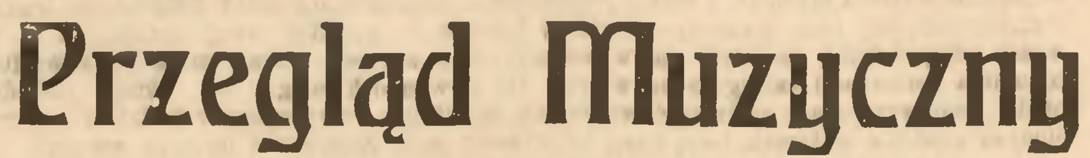
TREŚĆ NUMERU 20.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 31 października).

15 października 1818 ur. się Dreyschock.
15 „ 1862 ur się Ansorge.
15 „ 1900 um Fibich.
16 „ 1821 ur. się Doppler.
17 „ 1837 um. Jan Hummel.
17 „ 1862 założono konserwat. w [Petersburgu.
17 „ 1893 um. Gounod.
18 „ 1817 um. Mehul.
18 „ 1867 um. Dobrzyński.
19 „ 1845 I-sze przedstawienie [„Tannhäusera“ w Dreznie.
19 „ 1854 ur. się Ochs.
20 „ 1842 I-sze przedst. „Rienzi“.
22 „ 1811 ur. się Liszt.
22 „ 1856 ur. się Schütt.
22 „ 1859 um. Spohr.
22 „ 1825 ur. się Ap. Kątski.
23 „ 1801 ur. się Lortzing.
23 „ 1906 um. Stassow.
24 października 1725 um. Al. Scarlatti.
24 „ 1811 ur. się Hiller.
24 „ 1892 um. R. Franz.
25 „ 1838 ur się Bizet.
25 „ 1902 otwarcie gmachu Tow. [Muz. w Kaliszu.
25 „ 1885 I-e wykonanie 4-ej symf. [Brahmsa w Meiningen.
25 „ 1866 ur się G. Schumann.
26 „ 1874 um. Cornelius.
26 „ 1876 um Mendel.
27 „ 1782 ur się Paganini.
27 „ 1817 ur. się Ant. Kątski.
28 „ 1893 I-sze wykonanie „Pate- [tycznej Czajkowskiego w Petersburgu.
30 „ 1883 um. Volkmann.
31 „ założenie Tow. Muz. [w Krakowie (pierwotnie „Muza“).
31 „ 1831 ur. się Robert Radecke.

Rok IV. Warszawa, 15 Października 1911 r. № 20. Ogólnego zbioru № 74.

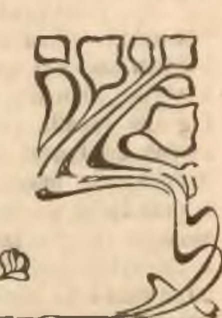


DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



DR. OSWALD FEISS.

Genealogja i psychologja muzyków*).

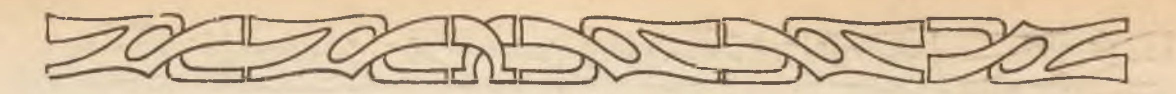
I. Dziedziczność talentu muzycznego.

Genealogja muzyków. Czy talent jest dziedziczny, czy dziedziczną jest zdolność twórcza, w tym wypadku w kierunku muzycznym? Odpowiedź wypadnie ogólnie twierdząca; rzeczą bowiem powszechnie wiadomą jest, że rozum i inteligiencja przechodzą w rodzinie z jednego przodka na kilka pokoleń; że zdolności muzyczne odziedziczają dzieci po rodzicach, a następnie dzieci tych pierwszych, dowieść nie trudno. To też przytaczane niżej dowodzenia na temat dziedziczności talentu muzycznego dla wielu, być może, okażą się zbyteczne i uważane będą, jako powtarzanie rzeczy od dawna znanych.

Dla zbadania poruszonego w tym rozdziale tematu ważny jest ten szczegół, że w dziedzinie sztuk pięknych i nauk, wyjątkowo często odziedziczane są zdolności do muzyki; na potwierdzenie tego mamy sporą liczbę faktów.

Szkoda tylko, że materjał bjograficzny, na którym oparte są nasze dochodzenia, ma tę szczególną wadę, że najbardziej obchodzące nas fakty, są najczęściej pomijane, lub też podane nie z wyczerpującą ścisłością. Tak np. na kwestję możliwie najszczegółowszego podania rodowodu danego kompozytora bjografowie nie zwracają baczniejszej uwagi. W dalszym ciągu pracy wskażę, jak doniosłą wagę mają te, dotychczas nie uwzględniane, informacje; one też przyczyniają się, że przytaczane niżej dowodzenia mają wspólną ujemną cechę: niedomówienia w wyprowadzaniu rodowodów, bowiem tylko w jednym wypadku (rodzina Bachów) udało się zestawić bardziej wyczerpującą genealogję, choć i tu nie zupełnie ściśle: z linji żeńskiej np. nieznany jest nam cały szereg przodków. Bjografja sięga zaledwie dwuch pokoleń. W dowodzeniach o dziedziczności danego talentu artystycznego nie brano dotąd pod uwagę tego szczegółu, że praojciec, który dał imię potomkom, jest tylko częścią łańcucha przodków, że pomijanie całego szeregu przodków z linji matczynej jest dużym błędem; wszak nowe indywidum łączy w sobie dziedziczne indywidualne skłonności zarówno po przodkach płci męskiej jak i żeńskiej. Widzimy więc, jak dużą wartość posiada wyczerpująca tablica genealogiczna. Obecnie jednak musimy się zadowolić materjałem bjograficznym takim, jaki posiadamy t. j. z lukami. Stąd więc obrana droga dla określenia dziedziczności talentu muzycznego przy pomocy obecnego materjału historyczno-bjograficznego — nie jest wolną od sprzeczności. Niedomówienia i brak wielu szczegółów w posiadanym materjale źródłowym nakazują zachować pewną ostrożność w wywodach. Oprócz tego muszę dodać, że nie może być mowy o ustaleniu określonych „praw" w ściśle naukowem pojęciu, czego dowodzą już liczne wyjątki z reguł. Na te punkty zwraca szczególną uwagę Wallascheck

*) Tłumaczenie.



w „Anfänge der Tonkunst“. Jeżeli jednak autor wspomnianej pracy mniema, że trudno jest określić, czy dany kompozytor należy lub nie do wielkich swej sztuki, to na to można odpowiedzieć, że jeżeli sąd współczesnych o wartości artysty może być chwiejny, to opinja potomności zasługuje na wiarę. Do słów moich mogły się wkraść niektóre błędy; ponieważ jednak twórczość wszystkich wybitnych kompozytorów badałem z określonych punktów widzenia, liczę więc, że wywody moje zasługiwać będą na uwagę.

Dziedziczność pewnych własności i zdolności po przodkach jest rzeczą tak powszechnie wiadomą, że nad sposobem przekazywania tych własności i zdolności nie zastanawiano się wcale. Uważane jest za samo przez się zrozumiałe, że odziedzicza się nietylko choroby, ale również—co dla nas jest bardzo ważne—pewne własności rozumu. Ogólna zasada jest następująca: ojciec i matka są jednakowo uzdolnieni do przekazania swych zdolności na potomków, potomkowie nie mogą stanowić średniej, w stosunku do rodziców, ale mogą wydać się bardziej za ojcem lub za matką, albo nawet za jednym z przodków z matczynej lub ojcowskiej linji. Czy i w jakim stopniu zasada powyższa stosuje się do dziedziczności talentu muzycznego, wykażę w następnych zestawieniach, o ile tylko pozwoli na to metoda bjograficzna. Chociaż jeżeli wogóle możliwa jest na to odpowiedź na zasadzie przyjętej metody, to stać się to może jedynie wtedy, jeżeli uciekniemy się uprzednio do materjału statystycznego. Trudno mi było uniknąć tej mozolnej pracy, i dołączone w końcu tablice są rezultatem przeglądań większych leksykonów muzycznych (Riemanna, Fétisa, Mendela-Riessmanna).

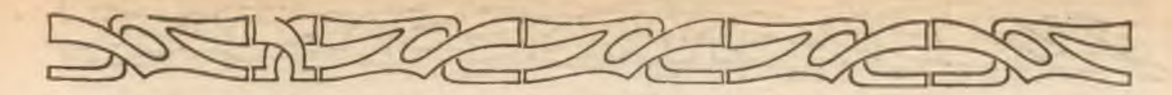
Dowodzenia o dziedziczności talentu przedsięwziął pierwszy Moebius. Jeżeli w moich wywodach nie trzymam się zasady tego autora, to powodem tego jest tylko większa ścisłość, z jaką wyprowadzałem konieczne zestawienia.

Wszystkie talenty w dziedzinie sztuk odziedziczane są ojcu, za wyjątkiem talentu poetyckiego, który odziedziczany jest często po matce. Synowie i córki są tu na równych prawach.

Zdanie takie, którego zasadniczość powinna być wpierw dowiedziona badaniami, jest bardzo dawne, a przypuszczenie, że do odziedziczenia talentu przyczynia się jedynie przodek płci męskiej spotykamy już u greków i indusów. Zresztą w sprawie wykazania pewnego stosunku w dziedziczności dużą zasługę położył Schopenhauer. Jego nauka o dziedziczności jest peryfrazą nauki o znaczeniu woli (w myśl tej nauki dziecko odziedzicza po ojcu: charakter, moralność, skłonności, po matce — rozum. Że podobny podział jest mylny i bardzo często niezgodny, dowodzą bjografje wielkich ludzi). Z drugiej strony utarło się przekonanie, podtrzymywane autorytetem Göthego, że wpływ matki ma decydujące znaczenie przy formowaniu się genjusza. To mniemanie jest także tylko względnie prawdziwe. Z licznych bjografji przekonujemy się, że głównem zadaniem matek wielu genjuszów (zwłaszcza poetów) jest przepojenie miłością jestestwa syna, zaś talent genjalny jest często odziedziczany po ojcu, zresztą nie tak znowu bezwzględnie, jak wielu przypuszcza. W jakim rodzaju duchowe własności rodziców występują u potomka, zależy w części od faktów, które uchylają się od naszej bliższej znajomości. Przytaczymy tutaj tylko niektóre typy.

Tak więc, z różnych własności, które wogólności stanowią talent czy genjusz, na potomka przechodzi tylko część tych własności, zaś druga większa część jest nieobecną. Dalej, dziedziczna tendencja jednego z małżonków może przy pewnych (bliżej nam nieznanych) warunkach dojść do takiej przewagi, że potomek zdaje się być w głównych rysach kopją jednego z rodziców; tak więc rys charakterystyczny jednego z małżonków może zaniknąć pod przewagą przymiotów drugiego małżonka (prewalencja). Dalsza możliwość dziedziczności zawiera się w tem, że zdolności rodziców nie zaszczepiają się w najbliższych potomkach, ale pozostają w nich ukrytemi i występują dopiero u potomków późniejszych. Dalej, mogą okazać się u potomka, jakby zupełnie bezpośrednio, zdolności, które w *jego* potomstwie znowu wzrastają i tworzą—jak się zdaje—zupełnie nowy rodzaj talentu. Przy tem bardzo jest możliwe, że te zdolności były cechą, któregо z przodków, ale wskutek różnych powodów nie były widoczne.

Dla ustanowienia dziedziczności talentu artystycznego Moebius wyznacza następujące grupy, w których wskazane jest przekazanie zdolności artystycznej: 1) bracia, 2) ojciec i syn, 3) większe grupy t. zw. rodziny artystyczne, 4) kuzyn i wuj, 5) ojciec i córka, brat i siostra. Przytem Moebius dodaje: „brakuje jeszcze grup: matki i syna i matki i córki“. Grupy te rozszerzyłem, i badania moje dotyczą jeszcze: ojca i córki, dziadka i wnuka. Na zasadzie swych badań Moebius dochodzi do rezultatu: dziedzicz-

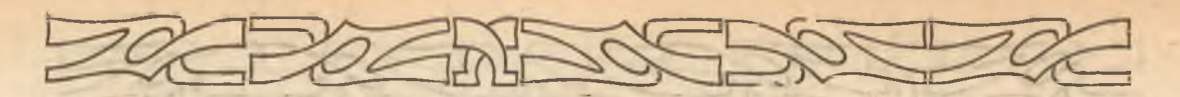


ność pochodzi od ojca, w rachubę wchodzą przedewszystkiem jego przymioty; matka odgrywa rolę drugorzędną. Dalej mówi Moebius: „nie znam dotychczas ani jednego wypadku, żeby talent (do matematyki, sztuk pięknych, muzyki) był odziedziczony po matce".

Jak widzimy z tablicy I, talent muzyczny odziedzicza się najczęściej po ojcu, do tej grupy zaliczają się przedewszystkiem wybitn ejsi kompozytorowie, wyjątki są jednak zbyt liczne, żeby wyprowadzić stąd regułę o prewalencji przodka płci męskiej i ignorować wpływ matki.

Jeżeli Wallaschek twierdzi, że ten szczegół, że ojciec i dziadek Boethovena byli muzykami, niczego nie dowodzi o ich talencie muzycznym, jeżeli dalej wspomina, że brat Donizettiego, brat Haydna, siostra Mozarta nie nadają się jako przykłady dziedziczności talentu muzycznego, znaczy to przeczyć jawnym faktom. Naturalnie bjografowie mogą wynosić niejednego ze względu na jego powinowactwo z genjuszami, ale z drugiej strony zdarza się napewno równie często, że niejeden poważny talent przyćmiewa wielkość przodka, i tylko z tego powodu nie jest dostatecznie oceniony; tak było np. długi czas z Friedemanem Bachem. Prawda, zawsze przecież zostaje zarzut, że ten dowód dziedziczności jest niedostateczny, jeżeli ojciec miał takie samo powołanie, jak jego genjalny syn, ale był obdarzony talentem pośrednio. Bezwątpienia, nie możemy sądzić w większości wypadków o artystycznem znaczeniu ojców wielkich muzyków, gdyż wiadomości, jakiemi rozporządzamy, są niewystarczające; trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że, jak widzimy, prawie u wszystkich wielkich muzyków przyszły genjusz zaznaczał się już w przodkach. Jak mianowicie koncentrują się w potomku zdolności, jakie znaczenie mają wczesne studja, sfera i t. d. wszystko to są bardzo ważne atuty dla zaopinjowania o psychologji genjusza.

Jeżeli Royse mówi; „Ojciec Haydna był powoźnikiem, matka kucharką, zajęcia, które ani oddzielnie, ani w połączeniu, nie przyczyniają się do rozwoju *„concerd of sweet sounds"*, to na to można dać następującą odpowiedź: ojciec Haydna był rzeczywiście rzemieślnikiem, ale, jak się zdaje, nie bez zdolności muzycznych (według wersji Haydnowie pochodzili z pewnej czeskiej rodziny muzycznej). Matka lubiła także muzykę, śpiewała często razem z ojcem, który akompanjował, nie znając nut, na harfie. Młodszy brat Haydna, Michał, miał nieprzeciętny talent muzyczny; drugi młodszy brat, Jan, miał mniej zdolności w tym kierunku. Mała uwaga: o skromnym talencie ojca nie dowiedziałoby się nigdy potomstwo, gdyby genjalność syna nie zwróciła uwagi na przymiot ojca. W wielu wypadkach uwaga ta jest zupełnie słuszną, ale jeżeli dość często powtarza się fakt, że ojciec genjalnego syna posiadał talent do muzyki, to byłoby pogwałceniem rzeczywistości, gdyby na szczegół ten nie zwrócono uwagi, lub uważano go za małoznaczny, nie odgrywający roli. Wiemy wszak o tem, że ojcowie wielu znakomitości świata muzycznego posiadali wybitne zdolności muzyczne, pomijając już tych, którzy uprawiali muzykę z zamiłowania, lub dla spędzenia czasu. Oto dowody: 1) Ojcowie, zawodowi muzycy: Rossini, Mozart, Brahms, Nicolai, Weber, Boccherini, Beethoven; ojcowie amatorowie muzyki, dylentanci: Haydn, Wolff, Reinecke, Liszt, Marschner; 3) Ojcowie posiadający oprócz zdolności muzycznych i talent do innych sztuk pięknych: Cornelius, Auber. Ojciec Rossiniego był biednym muzykiem, grał na waltorni, klarnecie i oboju. Ojciec Mozarta był nadwornym kapelmistrzem arcybiskupa. Ojciec Cherubiniego był „maestro al cembalo". Brahms i Boccherini to synowie członków orkiestry (kontrabasistów). Ojciec Nicolaiego był nauczycielem śpiewu, przytem udzielał także lekcji języków. Ojciec Webera, krewny żony Mozarta, Konstancji, pierwotnie oficer, następnie dyrektor muzyki, grał znakomicie na skrzypcach. Ojciec Adama był profesorem gry fortepjanowej, ojciec Löwego kantorem przy kościele. Dziadek Corneliusa był grawerem, potem aktorem, jego ojciec i matka byli także aktorami, lubili przytem bardzo muzykę, dziadek Aloisa był malarzem i inspektorem galerji obrazów w Düsseldorfie. Dziadek Aubera był znanym malarzem (Peintr du roi), a ojciec — oficerem, malarzem, śpiewakiem, skrzypkiem, trudnił się także sprzedażą wyrobów artystycznych (miedziorytów etc). Ojciec Gadego wyrabiał instrumenty muzyczne. Ojciec Marschnera był tokarzem, chętniej jednak zajmował się muzyką: grał na flecie, na harfie, dawał lekcje muzyki i dyrygował kapelą. Ojciec Liszta był doskonałym muzykiem, i jedynie okoliczności skłoniły go, do tego, że zaniechał zamiaru poświęcenia się specjalnie muzyce; grał prawie na wszystkich instrumentach smyczkywych, na gitarze i na fortepjanie; podobnie jak ojciec Mozarta poświęcał się w całości wychowaniu syna. Znane są jego słowa:



synu mój, tyś wybrany, abyś wcielił ten ideał artysty, który napróżno przyświecał mi w młodości„.

Niewiasta rodzi zazwyczaj takiego syna, który obdarzony jest własnościami swego rodzica“—mówi stara indyjska księga praw. Do podobnych dowodzeń—jak już wspomniałem, przychodzi i Moebius na zasadzie swoich dociekań. Według jego zdania talent można odziedziczyć tylko po ojcu, wpływ matki jest tu podrzędny. Nie wykluczona jest jednak możliwość i to napewno, że jeżeli według tego twierdzenia talent w większości wypadków przekazuje linja męska na potomków pokrewnej płci, to za pośrednictwem żony udzielają się własności przodków płci męskiej na potomków tejże płci, zaś w żonie samej talent artystyczny zostaje skryty. Zestawienie tablic genealogicznych rodzin artystycznych napewno potwierdziłoby to przypuszczenie. Mamy kilka przykładów, które jeżeli nie z absolutną to z względną prawdą stwierdzają odziedziczenie talentu po matce. Bezwątpienia zdolności muzyczne Mendelssohn przejął po matce, ona sama uczyła dzieci gry fortepjanowej, podobnie jak matka Rubinsteina i Griega. Ojciec Griega był przeciętnym dyletantem, matka zaś wyjątkowo muzycznie utalentowaną kobietą. Daleko dokładniej stwierdzić się da odziedziczenie talentu po matce u Gounoda. Już babka twórcy „Fausta“ posiadała zdolności poetyckie i muzyczne Matka Gounoda była bardzo muzykalną (ojciec był znanym swego czasu artystą malarzem). Z listu Maksa Brucha do mnie cytuję następujący ustęp: wszyscy moi przodkowie ze strony ojca w ciągu ostatnich lat 200 nie zdradzali żadnych wybitniejszych zdolności do muzyki. Inaczej jednak przedstawia się sprawa z przodkami z linji matczynej. Dziadek mój, Albenreder, należał do wielkich miłośników muzyki, jego trzej synowie byli muzykami. Również matka moja, Wilhelmina, uprawiała muzykę i t. d.

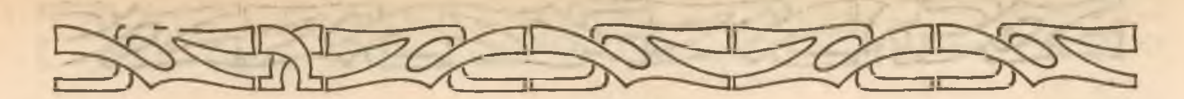
Znaczenie zdolności u przodka płci żeńskiej, daleko trudniej określić, aniżeli u płci drugiej, gdyż w wielu wypadkach brak jest niezbędnych postulatów. Schopenhauer mówi: „Liczba faktów rzeczywistego odziedziczenia intellektu po matce byłaby daleko większą, aniżeli jest, gdyby charakter i przeznaczenie rodzaju żeńskiego nie były powodem, że kobiety rzadko dają publiczne dowody swoich zdolności duchowych, które też z tego powodu nie przedostają się na karty historji i nie dochodzą do potomności.

Specjalnego rozpatrzenia wymagają rodziny Bacha, Mozarta, Belliniego, które upoważniają do orzeczenia, że ściśle określone grupy zdolności dochodzą do szczególnego wewnętrznego związku w zarodowej plazmie rozpatrywanych członków rodziny, wskutek czego staje się możliwem przekazanie zdolności muzycznych na kilka pokoleń. Bardzo być może, że są tu przekazywane pewne własności struktury oczu, u muzyków wrażliwości organu słuchowego, budowa tegoż organu, oraz system nerwowy, na zasadzie zaś najnowszej nauki musimy mieć na uwadze nawet specjalne przymioty anatomiczne t. j. szczególny rozwój pewnych części mózgu.

Pomiędzy niektóremi rodzinami artystycznemi, jak np. Bacha, było bardzo dużo członków, których w ścisłem pojęciu nie można zaliczać do talentów, byli też i tacy, którzy uprawiali sztukę jako rzemiosło. Pomimo to jednak posiadają w wysokim stopniu rozwinięte zdolności muzyczne, na podstawie których mógł zjawić się taki genjusz, jak Jan Sebastjan. Że z tej rodziny wyszedł „tylko jeden“ wielki Bach, może się wydać dziwnem tylko temu, dla kogo niezrozumiałe są warunki, niezbędne dla powstania genjusza. Że w łonie rodziny Bachów było tyle osób muzycznie uzdolnionych, tłumaczy i fakt licznych „dobranych“ kojarzeń małżeńskich: córki Bacha w większości wypadków wstępowały w związki małżeńskie z organistami lub t. zw. muzykantami miejskimi, tym więc sposobem zdolności do muzyki przechowywały się w jednej rodzinie. Rodowód Bacha sięga roku 1550 i jeszcze w r. 1846 spotykamy członka tej rodziny. Pradziad Bacha był piekarzem, lubił muzykę i nawet ją uprawiał. Od jego syna, Hansa, bierze początek liczny poczet Bachów—muzyków, zamieszkujących Saksonję i Turyngję; wszyscy prawie należeli do t. zw. Stadtmusiker'ów. Rodzina Bachów wydała 29 wybitniejszych muzyków, według Fétisa liczba ta dochodzi do 57.

We Francji w 17 i 18 w. liczną rodzinę artystyczną stanowili Reblowie; większość członków tej rodziny uprawiała muzykę twórczą i odtwórczą, i w ciągu 1½ w. dostarczała wielu wybitnych artystów.

Rodzina Couperin'ów należy także do licznie reprezentowanej (wogóle 6 wybitniejszych imion). Jeden z trzech braci Couperin'ów (Karol), z których każdy był mu-



zykiem, pochodzi Franciszek (le Grand); dwie córki tego ostatniego były wybitnemi artystkami swego czasu.

Często wspominany teraz Puccini, pochodzi również z rodziny artystycznej; prawie od dwustu lat (od r. 1712) wyliczyć można członków rodu Puccinich uprawiających muzykę. Protoplastą tej rodziny był Jakób Puccini, kompozytor utworów kościelnych. Od niego począwszy talent muzyczny odziedziczał syn po ojcu. Syn Jakóba Pucciniego, Antoni, pracował także na niwie muzyki kościelnej. W r. 1771 Antoniemu P. przybył syn Dominik, pierwszy kompozytor operowy w tej rodzinie. Po Dominiku pozostał syn Michał ur. w roku 1813, który napisał 2 opery i kilka kompozycji kościelnych. Ten był ojcem twórcy „Tosci".

Do rodzin muzycznych należy także rodzina Straussów. Trzej synowie Jana Straussa uprawiali niwę kompozytorską. Z rodzin muzycznych odtwórczych wymienić należy Bekkerów, Helmesbergerów, Vieuxtempsów, Lachnerów i in. Rodowód kompozytora Hansa Pfitznera, tak się przedstawia:

Pradziad (muzyk)
Gotfryd (kapelmistrz)

Pfitzner (ojcie Hansa) — Herman (skrzypek), Oskar (skrzypek)

Henryk (pjanista), Hans (kompozytor)

Rozpatrując wypadki odziedziczenia talentu muzycznego przez córkę po ojcu, rzuca się w oczy ten szczegół, że w większości wypadków talent ten przejawiał się w gałęzi muzyki odtwórczej; dowodem może być Viardot, Hassmann, Patti i in. Dziwić się temu zresztą niema powodu, wiemy bowiem, że między kobietami niema nadzwyczajnych talentów twórczych. Dla potwierdzenia możności przechodzenia talentu z matki na córkę mamy niezbyt dużo dowodów, przytem w większości wypadków obok matki zdolności do muzyki posiadał i ojciec. Następujące artystki odziedziczyły talent po matce. Leopoldyna Blahetka (pianistka), Marja Brigenti (śpiewaczka), Marja Brocher (śpiewaczka), Marja Dustmann (śpiewaczka), Fanny Mendelssohn (pjanistka, kompozytorka).

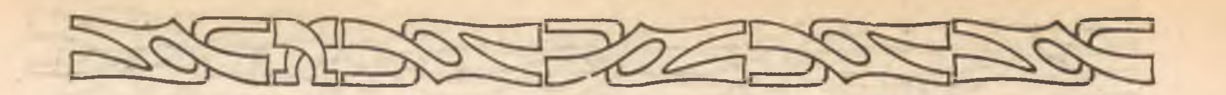
Wypadki odziedziczenia talentu przez wnuka po dziadku wydają się nam bardzo wątpliwe. Również dowody odziedziczenia talentu przez kuzyna po wuju lub ciotce nie są wolne od sprzeczności. Oprócz wskazanych przez Moebiusa przykładów, grupę osób które zdolności muzyczne mogły odziedziczyć po krewnych (wuj, ciotka) powiększam przez dodanie następujących nazwisk: Daussoigne-Mehul, Henryk i Józef Wieniawscy Edward Wolf (pjanista i kompozytor ur. w Warszawie 1816 r.), Glinka.

Pomimo ścisłych badań, trudno wykazać zdolności muzyczne u potomków wielu kompozytorów, naprz. Dworzaka, Glucka, Verdiego, Mehula, Smetany, Haendla, Franza, Cimarosy, Flotowa i in.

Z małżeństw zawieranych przez muzyków z kobietami uprawiającemi ten sam zawód artystyczny (Robert i Klara Schumannowie, Józef i Amalja Joachimowie), które poniekąd stanowią „dobór genjuszów", należałoby się spodziewać wyjątkowo utalentowanego potomstwa, tymczasem według Moebiusa, jak stwierdzać mają przytoczone przez niego dowody, rzecz się ma inaczej. Podług mnie, fakty, jakie posiadamy, są niewystarczające, aby pod tym względem można określić coś stanowczego. Gdyby zresztą fakty te zyskały dostateczne potwierdzenie, nie należy przecież z tego powodu przypisywać winy kobiecie, jako niedostatecznie zdolnej do przekazania talentu. Zresztą, o czem nie wspomina Moebius, z małżeństw podobnych pochodzi Rossini, Bizet, Bériot [1]).

(D. c. n.).

[1]) Dodamy jeszcze kilka innych faktów: Marschner dwukrotnie zawierał śluby małżeńskie z artystkami, nie wiemy jednakże niczego o zdolnościach muzycznych potomstwa; podobnie Weber (żona jego była córką tenora mając 8 lat już wystąpiła na scenie). Jedna z córek Dworzaka (najbardziej utalentowana) była żoną kompozytora Suka. Dziecko z tego małżeństwa jak mnie zapewnia ojciec, nie jest muzykalne. Bizet był żonaty z córką Halevy'ego; o zdolnościach muzycznych dzieci Bizeta nie mam żadnych faktów.



ALICJA SIMONÓWNA.

Uroczystości Bachowskie w Eisenachu.

Niezwykle ciekawie rozpoczął się sezon jesienny w Niemczech, darząc nas szeregiem uroczystości muzycznych, pamięci Liszta i Mahlera poświęconych. Zdawało się prawie, że wśród tej powodzi festivalów szersze koła muzyczne z przesytu samego zaniedbają uroczystość Bachowską, skromnie nazwaną tym razem „Das kleine Bachfest"— w przeciwieństwie do „wędrownych" wielkich Bachfestów urządzanych po całym kraju. Przypuszczenia te jednak były mylne, i ku zadowoleniu komitetu „Neue Bachgesellschaft" zebrała się w Eisenachu publiczność bardzo licznie.

Cierpiący chwilami na manję prześladowczą historyk muzyki zacierał ręce z radości, widząc takie zamiłowanie sfer *średniego* mieszczaństwa niemieckiego do muzyki dawniejszej, na uroczystościach tych nie spotykaliśmy bowiem publiczności t. zw. „bayreutskiej" ale raczej członków i członkinie orkiestr miejskich i znanych „Gesangvereinów", w których Bach i Händel cieszą się wielką popularnością. W takiej atmosferze koncerty mogły liczyć a priori na powodzenie. Programy trzech koncertów podczas uroczystości bachowskich w Eisenachu były następujące:

Koncert I-szy w Kościele Ś-go Jerzego.

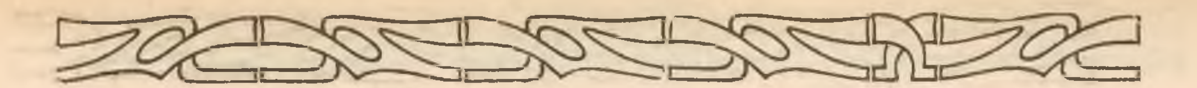
1. **J. S. Bach**. Preludjum i fuga C moll na organy, wykonawca—Camillo Schumann.
2. **J. S. Bach.** Motet 8-mio głosowy wykonany przez chór kościelny z Salzungen.
3. **Jan Krzysztof Bach** († 1703) „Ach, dass ich Wasser gnug haette" alt solo — Filly Koenen z tow. orkiestry smyczkowej.
4. **J. S. Bach** Sonata skrzypcowa G moll, wyk. Gustaw Havemann.
5. **J. Eccard.** Dwie pieśni chóralne.
6. **J. S. Bach.** Kantata „Der Friede sei mit Dir" na bas, sopran, skrzypce, obój i basso continuo.
7. **J. S. Bach.** Preludjum na organy i chorał, odśpiewany przez chór.

Koncert II-gi (poranek) w sali Fürstenhofu t. zw. „Kleine Kammermusik".

1. **J. H. Schein.** 2 madrygały a capella e continuo, wykonane przez chór prof. Thiela
2. **J. S Bach** Suita E dur na skrzypce, sol. Gustaw Havemann.
3. **J S. Bach.** „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo":
   a) na klawicymbale — Wanda Landowska.
   b) na fortepjanie — Hinze-Reinhold.
4. **J. S. Bach.** Sonata G dur na Violę da gamba i klawicymbał, Chrystjan Döbereiner i Wanda Landowska.
5. **J. S Bach.** Kantata na sopran solo z ork. smyczkową „Weichet nur betrübte Schatten", wyk. Tilly Cahnbley Hinken, akomp prof. dr. Seiffert.
6. **K. F. E. Bach.** Sonata na 2 skrzypiec i fortep. G. Havemann, Helena Bornemann-Ferchland.
7. **J. L. Hassler.** 3 pieśni na chór

Koncert III-ci wiecz. „Grosse Kammermusik".

1. **J. S. Bach.** Koncert C moll na 2 fortepjany z tow. kwintetu smyczkowego.
2. **J. S. Bach.** Duetto na sopran i alt „Wir eilen mit.. emsigen Schritten", Tilly Cahnbley-Hinken, Tilly Koenen, prof. M. Seiffert.
3. **Arcangelo Corelli.** Concerto grosso № 8.
4. **J. S. Bach.** Arja zefira na tenor i viola d'amore—Ryszard Fischer, F. Heintzsch. prof. Seiffert.
5. **J. S. Bach.** Preludjum i fuga chromat. D moll; a) W. Landowska, b) von Bose.
6. **J. S. Bach.** Kantata „Amore traditore" na bas solo i cembalo.
7. **J. S. Bach.** II-gi Koncert Brandeburski F dur.



Największą zaletą uroczystości w Eisenachu były dwie okoliczności, pierwsza że oprócz utworów *wielkiego* Jana S. Bacha, uwzględniono dzieła pierwszorzednego znaczenia: Scheina († 1630 r.), Eccarda († 1611), Hasslera († 1612) Corellego, oraz przepiękną kantatę sołową Jana Krzysztofa Bacha (brata stryjecznego Ambrożego), nadwornego organisty w Eisenachu; drugą okoliczność, godną pochwały, stanowił współudział Wandy Landowskiej.

W celu wykazania całej subtelności i kolorytu barwnego w utworach doby Bachowskiej, pisanych na klawicymbał, zaproszono artystkę naszą do odegrania Capriccia oraz preludjum i fugi chromatycznej Bacha na znakomitej kopji instrumentu z muzeum w Kolonji, po każdym numerze przeciwstawiając jej interpetację na fortepjanie nowoczesnym. Znamy wszyscy znakomitą grę naszej rodaczki i wiemy o jej ustalonej sławie. Tym razem jednak uwielbienie i entuzjazm miały podkład natury poważniejszej niż zazwyczaj. Oklaskiwano tu przedewszystkiem artystkę-historyka, która umiała jednocześnie zdobyć sławę osobistą i osiągnąć bezwarunkowe zwycięstwo dla klawicymbału. Odtąd zaczną i wszyscy clavessin'owi niechętni muzycy krytyczniej rozpatrywać kwestję renesansu muzyki starej, związanej organicznie z tym instrumentem. Oczywiście, klawicymbał wymaga wielkiej umiejętności w zastosowaniu efektów akustycznych, oraz istotnej doskonałości technicznej w wypracowaniu wszelkich szczegółów i ozdób koloraturowych danych utworów. Kto ma upodobanie do hałaśliwego wirtuozostwa, nie odczuje naturalnie owej przejrzystej ornamentyki literatury muzycznej z repertuaru Wandy Landowskiej.

Z artystów biorących udział w koncertach Bachowskich, wszyscy są znani i nawet „zgrani" po części, występując razem tu i owdzie. Zespołami z orkiestrą kierował Herman Kretzschmar, jeden z największych historyków i praktyków w jednej osobie.

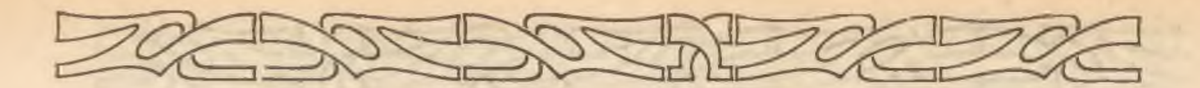
Podczas uroczystości Bachowskich otwarto dział starych instrumentów w muzeum im. Bacha. W domu, w którym ujrzał światło dzienne ten wielki gienjusz muzyczny, Dr. Edward Buhle i K. Bornemann uporządkowali zbiór, otrzymany w darze od spadkobiercy znanego muzykologa Obrista. Mamy tam między in. gitary i lutnie, różne typy skrzypiec starych (napr. t. zw. „Schluesselfiedel" o 20 klawiszach i 14 kołkach; różnorodne odmiany prototypu fortepjanu nowoczesnego (klawicymbały, salterio) klawikord, spinety, harmon. szklaną, w końcu bardzo ciekawe instrumenty dęte. Orjentację ułatwia doskonale zredagowany katalog znakomitego specjalisty Edw. Buhlego. Autor dzieła „Die Blasinstrumente in den Miniaturen des Mittelalters" wziął udział czynny przy naprawianiu i odnawianiu poszczególnych instrumentów, na których obecnie dzięki jemu można grać.

W salach górnych sympatycznego gmachu, odświeżonego w stylu wieku 17-go, znajdują się również autografy i druki, dotyczące rodziny Bachów.

Z życia muzycznego w Czechach*).

Czeski sezon muzyczny 1910/1911 r. zaznaczył się szeregiem jubileuszów, z których na pierwsze miejsce, ze względu na swoje historyczne znaczenie, wysuwa się stuletni jubileusz konserwatorjum muz. w Pradze, połączony z trzydniowym festivalem muzycznym, na którym oprócz 9-ej Beethovena i tegoż koncertu skrzypcowego, wykonano szereg utworów kompozytorów czeskich, dawniejszych wychowańców tej uczelni, z których wielu zalicza się do gwiazd pierwszorzędnej wielkości inni znów zajmują obecnie stanowiska profesorów (Smetana, Dworzak, Kalliwoda, Abezt, Skuherski, Kittl, Bendl, W. Nowak, J. Suk i in.). Urządzona w Rudolfinum, z okazji jubileuszu, wystawa muzyczna, szczególnie wyświetliła znaczenie tej uroczystości. 50-lecie stowarzyszenia chóralnego w stolicy Czech pod naz. „Hlahol" należy także do wydarzeń pierwszorzędnych, gdyż z wy-

[1]) Źródło: „Russkaja Muzyk. Gazieta".

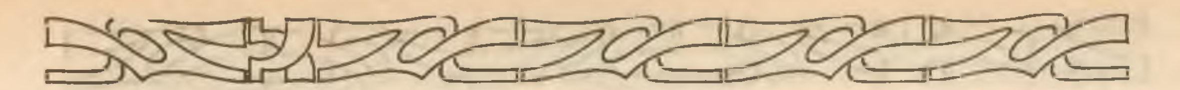


różniającą się zaszczytnie działalnością artystyczną tej instytucji łączą się organicznie idee narodowego samopoczucia. W notatce „50-lecie praskiego Hlaholu“ zamieszczonej w czasopiśmie muz. „Hudeb. Revue“, zesz. 5 rok IV, treściwie, a zarazem detalicznie podana jest historja tej instytucji — jubilatki, i wykaz wykonanych przez nią produkcji artystycznych świadczy najlepiej o zasługach „Hlaholu“ względem Pragi i sztuki rodzimej. Uroczysty obchód jubileuszowy trwał 4 dni, a do programu włączono i przyjęcia, i bale, i przedstawienie operowe („Libusza“ Smetany), i koncerty (wykonano po raz 1 szy oratorjum „Św. Wojciech“ *Piskaczka*, nagrodzone na specjalnie jubileuszowym konkursie; „Stabat mater“ *Förstera*, chóry *Fibicha*, *Nowaka*). Jubileuszowi „Hlaholu“ dodał bardzo dużo blasku liczny zjazd stowarzyszeń chóralnych czeskich oraz z innych krajów słowiańskich (z Warszawy, Lodzi, Zagrzebia, Lublan); stowarzyszenia te przyjmowały udział w koncertach i turniejach.

Dalej, publicznie zanotowano 40-tą rocznicę urodzin kompozytora W. Nowaka Urządzane z racji tej okoliczności w wielu miastach czeskich koncerty udowodniły, jak ceniony jest przez współrodaków ten utalentowany młody kompozytor. Półwiekową rocznicę urodzin obchodził prof. Karol Stecker, znany głównie na polu twórczości muzyki kościelnej; na jego cześć stow. „Bolesław“ urządziło koncert w Mlado-Boleslawiu. W Kładnie miejscowa Filharmonja (założona w r. 1901) uroczyście obchodziła swój 50 y koncert. Na wspomienie zasługują urządzane w wielu miejscowościach kraju koncerty „Fibichowskie“, w ubiegłym sezonie bowiem minęło 10 lat od daty śmierci Fibicha. Przytem w Brzozowych-Górach otwarto specjalną wystawę Fibichowską (autografy, wydawnictwa-literatura o Fibichu, pamiątki, portrety). Wydarzeniami o więcej długotrwałem znaczeniu były odsłonięcia pomników: Krzyżkowskiego (w Niepłacowicach) i Dworzaka (w Horzowicach). Uroczystościom tym towarzyszyły koncerty nadzwyczajne.

Zatem, jako na wydarzenia wychodzące poza ramy sezonu koncertowo-operowego, należy podkreślić „Międzynarodowe kursy śpiewu kościelnego“, urządzone w sierpniu r. 1910 w Pradze (oddziały: teoretyczny, praktyczno-pedagogiczny i wykonawczy), oraz odczyty zbieracza pieśni ludowych, J. Czernika, w Bernie o pieśniach morawskich górników.

W dziedzinie twórczości muzycznej literatura czeska wzbogaciła się kilku poważnemi dziełami; do nich zaliczyć należy kompozycję W. Nowaka p. t. „Pan“, kwartet smyczkowy Suka i Förstera suitę na wielką orkiestrę p. t. „Z Szekspira“ (na całość składa się szereg obrazów zatytułowanych imionami Szekspirowskich bohaterek); suita wykonana była na specjalnym koncercie Försterowskim w Pradze. Z dużem uznaniem zarówno ze strony krytyki jak i publiczności spotkało się „Scherzo idylliczne“ Krzyczki, wykonane po raz pierwszy na 6-tym koncercie Filharmonji Czeskiej pod dyrekcją autora. W kronice koncertowej należy zanotować koncerty Filharmonji czeskiej pod dyrekcją Zemanka, z których kilka poświęcono specjalnie muzyce francuskiej, rosyjskiej, Dworzakowi, Wagnerowi (Żałować należy, że bracia — czesi ignorują muzykę polską. A może jej nie znają wcale i nie starają się nawet z nią poznać? Zapewniamy, że dzieła Noskowskiego, Żeleńskiego, Paderewskiego, Karłowicza, Szymanowskiego, Różyckiego, Fitelberga i in. godne są do zaprodukowania w Filharmonji Czeskiej. Ponieważ o muzyce polskiej czeski świat muz. informowany jest przez organ fachowy „Hudebni Revue“, przypuszczać więc należy, że jedynie brak zainteresowania dla sztuki pobratymców jest powodem ignorancji. Pomimo tej etyki Warszawa, miast odpłacać pięknem za nadobne, nie zapomina na programach koncertowych o kompozytorach czeskich. *Przyp. Red.*). Powracając do koncertów Filharmonji czeskiej zaznaczyć wypada wykonanie cyklu poematów symfonicznych Smetany p. t. „Moja ojczyzna (6 poematów symf.) w całości na jednym koncercie. Wybitne miejsce w kronice sezonowej zajęły koncerty „Stowarzyszenia chóralnego nauczycieli praskich“, następnie zespołu chóralnego nauczycieli morawskich, koncerty stowarzyszenia „Hlahol winogradski“ (Na jednym z tych koncertów wykonano, jako nowość, „Zrazeni pramene“ utwór chóralny Krzyczki). Dwa koncerty „Stowarzyszenia propagowania pieśni“ poświęcone były pieśniom słowiańskim i cygańskim. Z dużem powodzeniem odbył wycieczkę artystyczną po kraju rodzinnym „Czeski kwartet wokalny“. Z koncertów w Pilznie wyróżniły się: koncert symfoniczny miejscowego kompozytora O. Bradacza (trzy obrazy symf. „Wiara, Nadzieja, Miłość“, poemat symf. „W raju“ i kantata „Golgota“), koncerty „Stowarzyszenia szerzenia muzyki kameralnej“, wykonanie „Hippodamji“ Fibicha i koncerty miejscowej „Akademji muzycznej“ (kompozycje Fibicha, Förstera, Dworzaka i Rebikowa). W Bernie z dużym sukcesem artystycznym urządziło miej-



scowe „Koło“ koncert, poświęcony dziełom Neszwera („De profundis“) i Chrazdira („Te Deum“).

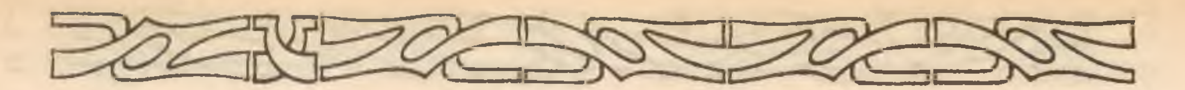
Sezon operowy w Pradze ma do zanotowania wystawienie w Teatrze Narodowym oper: Musorgskiego „Borys Godunow“. R. Straussa „Kawaler z różą“, Wolfa-Ferrariego „Tajemnica Zuzanny“, Karola Maszki „Malarz Rajnert“, Gounoda „Lekarz z musu“, Aubera „Czarne domino“; do nowości należał balet Donanhyi'ego „Welon pierrotki“, i E. Korngolda „Bałwan ze śniegu“. Wznowiono opery: Fibicha „Szarkę“, i Dworzaka „Tvarde palice“ Niezwyklem wydarzeniem było setne przedstawienie „Psohlawców“ połączone z uroczystością na cześć autora tej opery K. Kowarzowicza, który obchodził 10-lecie pracy na stanowisku kapelmistrza Teatru Narodowego. Wiosną, jak zwykle, dano cykl oper Smetany. W teatrze na Wyszehradzie do nowości należały opery: „Salome“ Mariotta, „Narzeczona Sułtana“ Weissa, „Piękna Barbara“ Nedbala, oraz intermedjum baletowe „Damy z baletu“ Piskaczka. W Bernie wystawiono dwie opery kompozytorów morawskich: „Jej pasierbica“ Janaczka, „Liebelei“ Neumana, z kompozytorów czeskich repertuar opery w Bernie obejmował dzieła: Dworzaka (Diabeł i Kasia, Rusałka) Smetany (Sprzedana narzeczona, Dalibor, Czarcia ściana), Kowarzowicza („Psohlawcy“ i Fibicha „Hippodamja“. Z oper kompozytorów cudzoziemskich szczególnem powodzeniem cieszył się „Manon“ Masseneta. Nowościami operowemi teatru w Pilznie były: „Demon“ Rubinsteina i „Buton“ Ostrczila.

Z muzyki we Lwowie.

(Opera — Koncerty Namysłowskich.—Koncert Calvas-Długoszowskiej.— E. Morawski).

Ubiegły sezon operowy, jakkolwiek nie obfitował w różnorodność wrażeń, to przecież był z tego względu niezwykły, że mieścił w sobie trylogję Wagnera, którą wystawiono pierwszy raz w całości na scenie lwowskiej i wogóle polskiej. Wystawienie tego olbrzymiego dzieła było nie tylko ważnym wypadkiem artystycznym, ale zarazem probierzem muzykalności Lwowian, którzy lubią się nią szczycić. Nie wiemy, czy można nazwać muzykalnem miasto, które wysyła ze swego muzykalnego łona dosłownie po kilkudziesięciu przedstawicieli na arcydzieła twórcy dramatu muzycznego. Dziwnemi wydają się więc utyskiwania, że Lwów niema produkcji orkiestry symfonicznej, przecież chyba przedstawienia trylogji Wagnera mogą choć w części temu zaradzić. Z pewnością, że wina w tem i samych wykonawców, iż nie zdołali więcej zainteresować publiczności, ale gdy zdamy sobie sprawę, w jakich warunkach znajduje się Opera lwowska, i ile trudów i zachodów kosztowało wystawienie tego gigantycznego dzieła, to przyznamy, iż mimo braków często nawet przykrych (orkiestra) dokonano, jak na nasze stosunki, rzeczy wielkiej. Dziwić się też nie możemy, że dyrekcja, zniechęcona i nauczona nie chce, jak wieści niosą, wystawić w bieżącym sezonie przyrzeczonych „Meistersingerów“, oprócz których zapowiedziano „Dziewczynę Zachodu“ Pucciniego, Potępienie Fausta i Borysa Godunowa (na 12 października).

Sezon operowy rozpoczęto wznowieniem „Fausta“ pod dyrekcją A. Ribery z Didurem, jako Mefistofelesem. Faust ukazał się u nas częściowo wznienionej obsadzie. Rolę tytułową śpiewał Dobosz. Z trudnego zadania wywiązał się ten młody śpiewak szczególnie pod względem głosowym szczęśliwie, zarzucić mu jednak trzeba grę nie dość pewną i małe stosunkowo obycie się ze sceną. O Didurze co pisać? Chyba powtórzyć te same pochwały dla znakomitego gościa, jako śpiewaka i aktora. Trudno pojąć, jak jeden człowiek może odtworzyć tyle różnych postaci i tak wspaniale wszystkie wycyzelować do najdrobniejszych szczegółów. Słyszeliśmy go w „Sprzedanej narzeczonej“ w roli Kecala (może u niego najgorszej), „Opowieściach Hofmana“ w śpiewanej po raz pierwszy przez niego poczwórnej partji demona i wreszcie w „Cyruliku sewilskim“. Oprócz Didura śpiewa na naszej scenie również w charakterze gościa Wanda Hendrichówna, której występy wykazały znaczną bardzo poprawę kwalifikacji artystycznych pod każdym



względem. Obok tego mieliśmy cały szereg debjutów, więc najbardziej udany Ady Nekar (Kurtyzana w „Opowieściach“), rozporządzającej ślicznym mezzo-sopranem, Marynowiczównej i wreszcie Bleicherowej, o korzystnych wprawdzie warunkach scenicznych, o której jednak koloraturowym sopranie trudno wyrobić sobie korzystniejszy sąd.

Mimo widocznych starań kapelmistrzów Ribery i Wolfsthala o wyższy poziom artystyczny przedstawień, wiele stwierdziliśmy usterek, a to z powodu nieskompletowanej orkiestry i nielicznych chórów. Bez usunięcia tych wad, zdaniem naszem, wszelki wysiłek w tym kierunku będzie bezskuteczny, jeżeli dodamy jeszcze nieodpowiednią obsadę mniejszych ról siłami operetkowemi.

Nie wiele możnaby powiedzieć o nowym sezonie koncertowym we Lwowie. Słyszeliśmy już do niego przygrywkę w postaci produkcji orkiestry Namysłowskich. Zresztą same dopiero zapowiedzi, ale za to dobre. Na początek sezonu przybędą do nas Tonkünstlerzy, później Casals, Ysaye, kwartet Capeta, Śliwiński, Pugno i in. Szczęśliwym był pomysł Namysłowskich zaznajomienia publiczności galicyjskiej z produkcjami jedynej czysto polskiej orkiestry. Dowodem tego olbrzymie powodzenie z jakiem się ona spotkała w swoim tournée po większych i mniejszych miastach galicyjskich. Powszechną uwagę zwracał na wszystkich czterech koncertach brak tego odłamu publiczności lwowskiej, który u nas stanowi przedewszystkiem publiczność koncertową. Fakt tem dziwniejszy, że program orkiestry Namysłowskich obok mazurów i krakowiaków, obejmował utwory poważniejsze, jak „Step“ Noskowskiego, „Peer Gynta“ Griega, „W Tatrach“ Żeleńskiego, „Polonię“ Wagnera etc. Z uznaniem trzeba podnieść, że koncerty Namysłowskich cieszyły się niezwykłą wprost frekwencją publiczności polskiej.

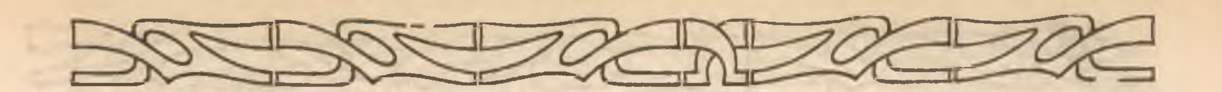
Rzadko kiedy doznajemy takich niespodzianek, jaka nas spotkała ze strony sympatycznej orkiestry Namysłowskich. Prawda, że występy ich w naszem mieście poprzedziła reklama, dość dobrze zorganizowana, ale nie możemy zataić tego, że właśnie dzięki tej reklamie niespodzianka była tem większą. Przekonaliśmy się, że naszej muzykalnej publiczności zdoła zaimponować nie tylko jakaś „firma“ zagraniczna. Bo, że Namysłowscy ze swoją orkiestrą wprawili lwowską publiczność w podziw, tego byliśmy świadkami w sali Filharmonji. Orkiestra ta posiada muzyków wyszkolonych, widać to po utworach poważniejszych, których wykonanie wprawdzie nie dosięgło niebotycznych szczytów doskonałości, to przecież każdego musiało zastanowić. Choć przyznać musimy, że z tych były i takie, których wykonanie niedomagało, jak naprzykład “Peer Gynt“ Griega. Dla nas jest to dość zrozumiałe, jeżeli się zważy, że orkiestra nie tylko zbyt wiele czasu i sił poświęca muzyce tanecznej, ale i to także, że trudno się jej nagiąć do obcego sobie duchem Griega. Na wyższym stopniu doskonałości stanęło już wykonanie poematu symfonicznego „W Tatrach“, którego charakter bądź co bądź bardziej trafia do naszej duszy wykonawców. Prawdziwem jednak mistrzowstwem odznaczają się ich produkcje taneczne. Nie wyobrażamy sobie, czy wogóle istnieje gdzie jaka orkiestra, któraby wlała tyle ożywienia w mazura, jak orkiestra Namysłowskich. Mazur taki działa na słuchaczy wprost bajecznie—sądzisz, że jakiś wir zawrotny wziął cię w swe obroty i miota jak piłką. Widoczne, że ci ludzie są dopiero wtedy w swoim żywiole, że gdybyś ich wyfraczył nie wiedzieć jak, to poznałbyś ich po tym zuchowatym mazurze.

Zbyteczne dodawać, że zasługa Namysłowskich utrzymywania takiej orkiestry jest bardzo wielką, choć może, patrząc się z fachowego punktu widzenia na Namysłowskich jako kapelmistrzów, nie moglibyśmy im dać we wszystkiem przychylnej aprobaty. Obsada orkiestry doskonała zwłaszcza smyczkowych instrumentów (z wyjątkiem altówki). Dęte również dobre (szczególnie puzon). Zdałoby się jednk dodać drugi obój i drugi fagot.

Wielkie zainteresowanie wzbudził w sferach muzycznych naszego miasta koncert w Kole literacko-artyst. Stefanji Calvas-Długoszowskiej, która wykonała obok pieśni Fauré'go szereg pieśni młodego polskiego kompozytora Eugenjusza Morawskiego z Paryża. P. Calvas-Długoszowska przypomniała się nam bardzo korzystnie. Wszystkie pieśni w jej interpretacji noszą cechy smaku artystycznego i wielkiej muzycznej inteligencji, która każe zapominać o niezbyt wielkim i wydatnym głosie.

E. Morawski dał się nam poznać, jako muzyk poważny, hołdujący w swej twórczości prądom nowszym w najlepszym stylu. Dokładniej będziemy w stanie osądzić ten niewątpliwie znaczny talent po poznaniu jego utworów symfonicznych, z których jeden ma być wykonany na najbliższym koncercie Towarzystwa Muzycznego.

rom. l.



Sezon koncertowy Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej (w Filharmonji Warszawskiej).

W dążeniu do wytkniętego celu już drugi sezon koncertowy otworzyła W. O. S. samodzielnie, na własne ryzyko, by uprawiedliwić swe żywe uczucia dla sztuki, by dowieść, że utrwalenie orkiestry symfonicznej u nas w pierwszym rzędzie zależy od samej orkiestry, od posiadania przez każdego z jej członków prawdziwego umiłowania pracy na obranem polu, dobrowolnego poświęcenia się i, co najważniejsze, od utrzymania w swem tylko ręku steru swoich spraw łącznie z naturalną odpowiedzialnością za własne czyny przed prawami piękna, oraz przed wymogami kultury — odpowiedzialnością z jednej strony surową, niebezpieczną, z drugiej wdzięczną, bo nadającą każdemu z biorących udział w wspólnie powziętej pracy upoważnienie do samopoczucia godności artystycznej i obywatelskiej. Z pewnem onieśmieleniem zapewne nasza drużyna artystyczna w roku ubiegłym wchodziła na nową drogę istnienia—nieznaną i uciążliwą. Wiadomo, iż nawet najszczytniejsze dążenia spotkać się muszą ze spodziewanemi przeszkodami. Nasi muzycy umieli jednak stawić czoło wszystkiemu, co im życie ze strony ujemnej zaofiarowało. W zgodzie i porozumieniu członkowie W. O. S. starali się ukształtować wyraźnie swą moralną całość organizacyjną, bacznie usuwając pierwiastki dezorganizujące, paraliżując zamaskowane zakusy egoistyczne odosobnionych w dążeniach bardzo nielicznych zresztą jednostek. I to dlatego zapewne widzimy znowu orkiestrę w Filharmonji — orkiestrę złożoną z pełnych już hartu życiowego artystów, którym już wierzyć wypada. Praca ich niezawodnie spotkać się musi z poparciem publiczności i całej prasy.

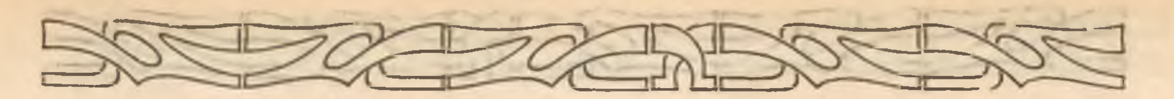
* * *

W powyższych słowach zawiera się „wyznanie wiary“ Warszawskiej Orkiestry symfonicznej: podkreślone są jej idee artystyczne i stanowisko, jakie pragnie zająć wobec sztuki wogóle.

Sezon bieżący rozpoczyna W. O. S. w odmiennych aniżeli dotąd warunkach: w zupełnej samodzielności i decydującym udziałem w sprawach artystycznych. Do wydarzeń pierwszorzędnej wagi, zaszłych ostatniemi czasy w łonie W. O. S., należy fakt powołania na stanowisko pierwszego kapelmistrza p. Zdzisława Birnbauma na miejsce p. Grzegorza Fitelberga. Nowy kierownik W. O. S. mimo wiek młody zdobył już sobie dość głośne imię zarówno w Europie, jak i w Ameryce, a o jego talencie kapelmistrzowskim sfery miarodajne wyrażają się z największem uznaniem. Warszawa, pomimo że p. Birnbaum jest jej rodakiem i polakiem, nie wie jeszcze nic o tem. Złożyło się na to kilka okoliczności; najważniejszą jednak była ta, że p. Birnbaum, będąc wrogiem wszelkiej autoreklamy (wyjątkowy, ale za to prawdziwy artysta!), nie starał się o informowanie społeczeństwa polskiego o swojej dotychczasowej karjerze i sukcesach za pośrednictwem prasy, powtóre od lat kilku przebywał stale zagranicą, najpierw na studjach u Joachima i Ysaya, potem jako samodzielny kapelmistrz orkiestr symfonicznych i operowych (w Lozannie, Berlinie, Nowym Jorku, Rydze).

W planowaniu kampanji artystycznej na sezon bież. W. O. S. kierowała się przedewszystkiem zasadą: na wielkie koncerty symfoniczne nie angażować wyłącznie artystów dobrze znanych w Syrenim grodzie, ale i takich, których Warszawa nie miała dotąd sposobności poznać, a którzy należą do gwiazd pierwszorzędnej wielkości. Interesująco zapowiada się sezon pod względem produkcji muzyki instrumentalnej. Z całego szeregu utworów symfonicznych, dotąd w Warszawie nie granych, usłyszymy przedewszystkiem najnowsze dzieła kompozytorów niemieckich, francuskich i rosyjskich (Schillingsa, Regera, Mahlera, Schönberga, Schnabla, d'Indyego, Magnarda, Chabriera, Dukasa, Chaussona, Ravela, Skrjabina. (Szczegółowy wykaz tych dzieł, podany będzie w przyszłym numerze). Zbytecznemby byłoby dodawać, że nie zapomniano o muzyce polskiej i o nowych dziełach kompozytorów polskich. Poznamy więc najświeższe utwory Szymanowskiego, Różyckiego, Opieńskiego, Gużewskiego, Szopskiego, Nowowiejskiego („Quo Vadis?“) i w. in.





Nowości wydawnicze.

Das Musikdrama der Gegenwart, von Paul Bekker Stuttgart 1909. (str. 96).

Wytworne wydawnictwo niemieckie „Kultura i sztuka“ (Kunst und Kultur), pozostające pod kierunkiem prof. Dr. v. Oettingen, wytknęło sobie za cel przez uprzystępienie problemów estetycznych obudzenie zrozumienia wśród ogółu dla sztuki i jej znaczenia w życiu. Wśród tematów, zaczerpniętych ze wszystkich dziedzin sztuki i oświetlonych bez partyjnego stanowiska i jednostronnych uprzedzeń, znalazło się i miejsce dla problemów muzycznych. W 3-m tomiku powyższego wydawnictwa pojawiła się skromna rozmiarami, lecz obfita w treść monografja o współczesnym dramacie muzycznym. Rapsodyczna forma przedstawienia, rozbita na szereg luźnych, lecz zamkiętych w sobie sylwetek, subjektywny charakter w ujęciu przedmiotu nadają całości niezaprzeczony wdzięk i ciepły ton, wolny od doktrynerskiej powagi.

Właściwy temat porzedzają wstępne uwagi o znaczeniu dramatu muzycznego jako czynniku kultury, uwagi niezwykle trafne, głęboko wnikające w istotę problemu. Nie kusząc się o skonstruowanie związku historycznego i wykrycie nici łącznych, daje autor kilka charakterystycznych szkiców, zamykających duchowe sylwetki tylko tych artystów, którzy przedstawiają twórcze i indywidualne walory artystyczne i stanowią skończony w sobie typ twórczy; wszelkie ogniwa pośrednie, wszystkie drugorzędne zjawiska pominięte, bo nie kryją w sobie zarodków dalszego postępu. Błędny jest—według autora—pogląd, uważający dramat wagnerowski za objektywny obraz wszechludzkiej tragedji; twórczość Wagnera jest bowiem bezpośrednim wyrazem osobistych przeżyć, subjektywnem wyznaniem twórczego ducha: dlatego naśladownictwo jego dramatów i jego poetyckich pomysłów jest największym błędem i nieporozumieniem muzyki dramatycznej. Wykładnikiem współczesnej twórczości dramatycznej jest dramat muzyczny *Niemiec* i *Francji* mimo znamiennych różnic nie bez wspólnych rysów i pokrewnych pierwiastków; *dramat włoski* stanowi odrębny kierunek, lecz w pogoni za efektem zewnętrznym, hołduje zbytnio instynktom tłumu i staje się teatralną robotą, przypominającą dawniejszą operę tak, że go nie można brać w rachubę jako czynnika artystycznego.

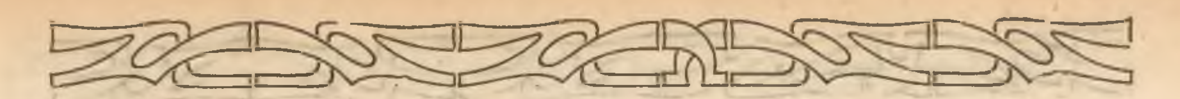
Współczesny dramat muzyczny wymaga nadzwyczajnego opanowania wszystkich środków technicznych wyrazu, spływających się w jednolity organizm. Tę magiczną, wprost fascynującą zdolność władania techniką, posiada *Ryszard Strauss*, osobistość zamknięta w sobie; w twórczości jego niema żadnej rysy, żadnego dyssonansu między intencją artystyczną a czynem. W muzyce Straussa snują się trzy zasadnicze linje: filozoficzna, humorystyczna i erotyczna; w dziełach symfonicznych biegną one oddzielnie, zaś w dramatach przenikają się i łączą wzajemnie. Najwyższą koncentrację osiągnął Strauss — zdaniem autora — w „*Salome*“, i na to można się bez zastrzeżeń zgodzić. Wrażliwy na tętno życia życia żyje Strauss chwilą współczesną i z dziwną intuicją wnika w jej najskrytsze pory: stąd ten olśniewający czar jego sztuki i żywy oddźwięk w instynktach ogółu (do których się zresztą Strauss nie nagina).

Trudno o jaskrawszy kontrast jak między Straussem a twórczością dramatyczną *H. Pfitznera*. Jeden tylko moment ich łączy z sobą: oto w dramatach ich punkt ciężkości spoczywa w orkiestrze, podczas gdy akcja sceniczna staje się jakby żywym obrazem, a raczej ilustracyjnem tłem i zmysłowym komentarzem instrumentalnego poematu; poza tem brak między nimi psychicznego łącznika: Pfitzner—to natura marzycielska, oderwana od realnego bytu, z nadzmysłowych światów czerpiąca swe wizje muzyczne („Der arme Heinrich“ „Die Rose vom Liebesgarten“).

Pokrewne rysy uderzają w duchowej fizjognomji *Maxa Schillingsa*, którego twórczość znamionuje pewien gest patetyczny, arystokratyzm, mimozowaty lęk przed brutalną sensacją i pozą.

Sąd autora o sztuce Schillingsa, zabarwiony zbyt subjektywnie, krzywdzi tę wytworną indywidualność twórczą: trudno bowiem zgodzić się na zdanie, że dramaty Schillingsa (Ingwelde, Der Pfeifertag, Moloch), są w gruncie rzeczy imitacją modelu wagnerowskiego (a więc jako imitacja nie dosięgają wyżyn pierwowzoru) i że muzyce jego brak polotu i zdolności przetopienia wszystkich obrazów fantazji w widomą formę muzycznego czynu.

W tych trzech osobistościach streszcza się i krystalizuje współczesny dramat muzyczny Niemiec. Na odrębne tory skierował dramatyczną twórczość *Engelb. Humperdinck*, stworzywszy typ baśni operowej: „Jaś i Małgosia“—to muzycyna apo



teoza pieśni ludowej, która znalazła cały zastęp naśladowców, oddających wszystkie zdobycze muzycznej techniki w służbę nowego rodzaju dramatycznego (*Leo Blech*: Das war ich, Versiegelt, *Eugen d'Albert*: Abreise, Flauto solo).

W świadomej reakcji przeciwko przemożnemu wpływowi Wagnera rozwija się dramat muzyczny *młodej Francji*, dociérający mimo wybitnie narodowej fizjognomji poza granice Francji. Hasło wyzwolenia się z pod supremacji muzycznej Niemiec rzucił Cezar Franck, około którego skupili się jego uczniowie, jako fanatyczni bojownicy nowej idei. Vincet d'Indy, Charpentier, Bruneau, Debussy, Dukas przeciwstawiają swoje twórcze światy muzyce Wagnera. Twórczość Debussy'ego, który sięgnął do bezcielesnej poezji Maeterlincka, będącej „tajemniczym akordem mistyki, romantyki, baśni i legendy" (Pelléas et Mélisande) stała się najlepszym wyrazem „Szkoły młodo-francuskiej". Muzyka jego posługuje się archaistycznymi zwrotami, deklamacją, przybierającą pełen prostoty, psalmodujący ton, unika perjodycznej budowy formalnej i prawideł architektonicznych; pozbawiona jasno zarysowanych konturów traci wprost zmysłowe, materjalne brzmienie i rozpływa się w impressjonistycznie odczutych refleksach nastroju; z bezprzykładną śmiałością podminowuje ona wszystkie dotychczasowe prawa muzycznego wyrazu: zanika świadomość tonalna, nurzamy się w strumieniach zmąconej, dyssonansowej harmonji. Orkiestra Debussy'ego zarzuca wagnerowską technikę motywów przewodnich przynajmniej w znaczeniu logiczno-konstrukcyjnem, zaś pod względem kolorystycznym nie posiada tego zwysłowego czaru, jaki roztaczają upajające barwy orkiestry Straussowskiej, gdyż tylko kilka stłumionych, matowych i dyskretnych tonów spływa się w kolorystyczny akord jego orkiestry.

Dr. J. W. Reiss.

Przegląd czasopism muzycznych.

== Wyszedł drugi zeszyt „Kwartalnika muzycznego" i zawiera następujące prace: Dr. Stanisław Kętrzyński i Henryk Opieński: „Hymn na cześć Krakowa z XV w." (dokończenie); dr. A. Chybiński: „Tabulatura organowa Jana z Lublina z 1540 r.; notatki bjograficzne o przełożonych kapeli rorantystów w 17 stuleciu i kilka słów o dawnych polskich skrzypcach. Józef Rosenzweig: „Reforma w ustaleniu tonów z punktu widzenia estetycznego"; (Praca ta wyszła również w oddzielnem wydaniu, i z oceną jej spotkają się czytelnicy w następnych zeszytach „Przeglądu"); Felicjan Szopski: „Z naszej pedagogji muzycznej". Henryk Opieński: Czwarty kongres międzynarodowego tow. muzycznego w Londynie; F. Szopski: Z sezonu koncertowego 1910/1911. Recenzje książek zawierają prace dr. Chybińskiego o wydawnictwach niemieckich; H. Opieński i F. Szopski piszą o wydawnictwach polskich. Dalej następują sprawozdania z wydawnictw muzycznych.

Dodatek „Kwartalnika" obejmuje tablice litografowane wyobrażeń graficznych, według Hövkera do artykułu J. Rosenzweiga.

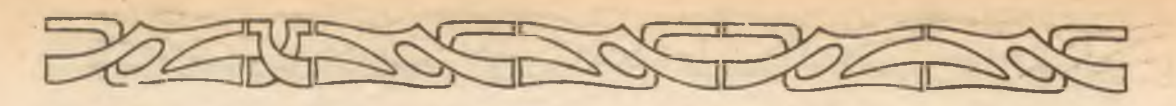
KRONIKA.

== LUDOMIR RÓŻYCKI w ostatnich czasach wzbogacił polską literaturę muzyczną kilku dziełami pierwszorzędnej wartości. Na pierwszym planie zamieścić należy operę „Meduzę", dalej utwór orkiestrowy p. t. „Monna Lisa Gioconda" i „Prelude" również na orkiestrę.

== DO ZARZĄDU WARSZAWSKIEJ ORKIESTRY SYMFONICZNEJ, wybrani zostali pp.: Bobilewicz, Dłutowski, Halpern, Oziminski, Labuszyński i Wenty. Do komisji rewizyjnej: pp. Cichocki, Fiedler i Wiśniewski.

== CHÓR FILHARMONIJNY. Dyr. Melcer rozpoczął lekcje z Chórem Filharmonijnym. Do nauki przyjęto oratorjum p. Feliksa Nowowiejskiego p. t. „Quo Vadis?"

== „LUTNIA WARSZAWSKA" wstępując w okres 25-lecia swej działalności artystycznej, ogłasza konkurs na pieśń czterogłosową męską bez akompanjamentu, do poezji dowolnie wybranej (choćby fragmentowo) z twórczości Z. Krasińskiego. Nagród przeznaczono dwie: rubli sto i pięćdziesiąt. Utwory pod zwykłą formą konkursu zamkniętego nadesłać należy pod adresem „Lutni" do dnia 20 lutego 1912 r. włącznie. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi 28-go lutego 1912 r., jako w setną rocznicę urodzin Zygmunta Krasińskiego. Nazwiska sędziów ogłoszone zostaną później.



= MIĘDZYNARODOWY KONKURS MUZYCZNY. Rada municypalna Paryża powzięła inicjatywę zorganizowania na wiosnę roku przyszłego wielkiego konkursu muzycznego międzynarodowego. Organizatorów konkursu przyjął na spec. posłuchaniu prezydent rzeczypospolitej i przyrzekł, na dowód zainteresowania, przyczynić się subwencją osobistą do konkursu. Nagrody, sięgające 200,000 franków, będą udzielane stowarzyszeniom, przystępującym do konkursu. Do komitetu organizacyjnego wchodzą, prócz osób oficjalnych, tacy przedstawiciele świata muzycznego, jak Saint-Saens, Massenet, Fauré, Widor, Chevillard i inni.

= ROSYJSKA MUZYCZNA FIRMA WYDAWNICZA (główne locum w Berlinie) otwiera filję w Petersburgu.

= SINDING—według informacji dzienników zagranicznych — pracuje nad operą „Święta góra".

= ATENY. Pewien grecki miljoner, zmarły w Genewie, zapisał 375000 fr. na wybudowanie w stolicy Grecji przy konserwatorjum sali koncertowej.

= SOFJA. Bułgarskie Towarzystwo Operowe wystawiło 18 stycznia r. b. pierwszą oryginalną operę bułgarską kompozytorów: Iwanowa i Kantskiego. Ten ostatni jest czechem z pochodzenia, czas długi przebywał w Bułgarji jako kapelmistrz wojskowy. Operę przyjęto z nadzwyczajnem uznaniem, kompozytorom zaś urządzono owację. Na jednym z przedstawień był obecny car Ferdynand z rodziną.

= MEDJOLAN. Sezon 1911 r. w medjolańskiej „La Scali" należał zarówno pod względem finasowym jak i artystycznym do udanych. Ogółem dano 71 widowisk, a na repertuar złożyły się opery: „Il matrimonia segreto" Cimarosy (15 przedstawień), „Zygfryd" (14), „Saffo" (13), „Boccanegro" (11), „Romeo i Julja" (8), „Kawaler z różą" R. Straussa (6), „Niebieska broda" Ducasa (2) i „Fior di neva" Filiasi'ego (1). Ostatnia opera— jak świadczy już sama liczba przedstawień— nie utrzymała się na repertuarze i zawiodła nadzieje pokładane w młodym kompozytorze.

= FLET BASOWY. Flecista medjolańskiej „La Scali", Albisi, po wieloletnich próbach i dociekaniach wydoskonalił ostatecznie wynaleziony przez siebie flet basowy, któremu nadał nazwę „Albisifonu".

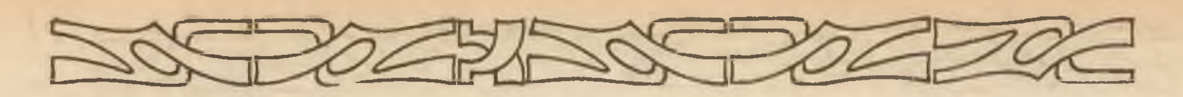
= BERLIN. Na ostatnim konkursie gry skrzypcowej, urządzonym przez tutejsze konserwatorjum Sterna, palmę pierwszeństwa zdobyła 13-letnia rodaczka nasza z Poznańskiego Irena Dubiska uczennica prof. Maksa Grünberga, autora m. in. niezmiernie cennej pracy „Methodik des Violinspiels". Do konkursu przystąpiło również kilku kandydatów dorosłych, a w gronie sędziów był m. in. Ferruccio Busoni; wykonanym zaś został zręczny w pomysłach mało znany koncert A-moll Th. Verheij'a.

= WYNIK KONKURSU NA OPERĘ NIEMIECKĄ. Urządzony w Berlinie konkurs na operę, do którego mogli przystąpić tylko kompozytorowie niemieccy, nie dał dobrych wyników. Sędziowie (R. Strauss, L. Blech, E. Schuch i Brecher) nie przyznali żadnej z przedstawionych prac prawa na nagrodę. Z liczby złożonych partytur jurorowie wyróżnili zaledwie trzy, jako niepozbawione pewnych zalet; pod względem jednak artystycznym prace te nie dorównywały warunkom konkursu. Firma wydawnicza K. Flügel, która przyczyniła się do urządzenia konkursu, nabyła wyróżnione opery i stara się, aby ujrzały światło kinkietów. Autorami dzieł, które zwróciły uwagę sędziów, są: Schattmann, Krumbügel i Sormann.

= MONACHJUM. Na posiedzeniu Bawarskiej Akademji Nauk prof. Uniwersytetu monachijskiego, Sandberger, wygłosił referat o muzyce na dworze Kurfürsta w Bonn w okresie młodości Beethovena o wpływie jej na rozwój i wykształcenie smaku muzycznego B. Tam mianowicie figurowali przedstawiciele mannheimskiego kierunku symfonicznego: Stamitz, Filz, Kannabich, Eichner, Holzbauer, Rosetti. W teatrze pierwsze miejsce zajmowali francuzcy kompozytorowie operowi.

= MUZEUM IM. MARTUCCI'EGO. Królowa włoska podarowała nabyte autografy Martucci'ego konserwatorjum St. Pietro. Rodzina kompozytora ofiarowała wspomnianej instytucji instrumenty muzyczne, należące do zmarłego. Niewielki ten zbiór otrzymał nazwę „Muzeum im. Martucciego".

= ANGLJA. Pewna bogata angielka, nazwiskiem Cramb zmarła wiosną r. b., zapisała kapitał (20,000 rb.) na zaprowadzenie katedry historji muzyki na uniwersytecie w Glazgowie. Część tej sumy przeznaczona jest na wsparcia dla niezamożnych uczniów. W ciągu niedługiego czasu jest to już czwarta poważniejsza ofiara na cele muzyczne ze strony osób prywatnych w Anglji. W taki sam sposób jak w Glazgowie powstała katedra



historii muzyki w londyńskiem „Trinity College“ oraz na uniwersytetach w Edynburgu i Birminghamie.

Muzyka na prowincji.

═ KIJÓW. 21 września w sali klubu kupieckiego odbył się koncert z udziałem Adama Didura, oraz p. Hrehorowiczówny (śpiew) i Fr. Szpanowskiego (skrzypce).

═ WILNO. W inauguracyjnym koncercie „Lutni“ wileńskiej brała udział orkiestra pod dyrekcją p. A. Wyleżyńskiego, chóry pod batutą p. Leśniewskiego oraz kwartet smyczkowy (pp. Kenig, Wyleżyński, Wajbren i Witkowski). Jako solista wystąpił na koncercie p. Włodzimierz Kenig.

Z żałobnej karty.

— **Klein Bruno Oskar** (ur. w r. 1856 w Osnabrück, od r. 1879 zamieszkujący w Ameryce), kompozytor, uczeń konserwatorjum monachijskiego, autor opery „Kenilwort" (wystawionej w r. 1885 w Hamburgu), kilku dzieł orkiestrowych, sonaty na skrzypce, suity fortepjanowej, ballady na skrzypce z tow. orkiestry i pieśni etc. zmarł latem r. b. w Nowym Jorku.

— **Katarzyna Smirnowa**, pjanistka, znana w Rosji nauczycielka muzyki (uczennica A. Rubinstejna) zmarła w Petersburgu.

FILHARMONJA WARSZAWSKA

SEZON 1911—1912.

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 20 października 1911 r.

Pierwszy wielki abonamentowy Koncert Symfoniczny

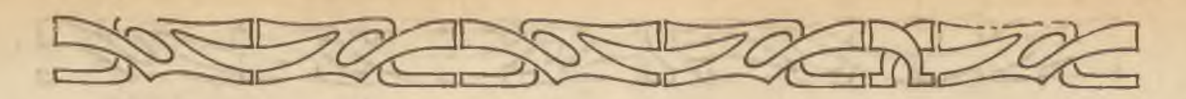
pod dyrekcją ZDZISŁAWA BIRNBAUMA

z udziałem **FRIDY HEMPEL (śpiew).**

1) **L. van Beethoven.** Symfonja V, c-moll.

Piąta symfonja wielkiego klasyka ogłoszona została drukiem jednocześnie z symfonją pastoralną. Oba dzieła, opatrzone liczbami op. 67 i 69, wykonane były po raz pierwszy również jednocześnie, na tym samym koncercie; działo się to 22 grudnia 1808 r. w stolicy Austrji, w teatrze An der Wien. Koncert ten, na którym symfonja piąta oddana była pod sąd opinji publicznej, należał do wydarzeń pierwszorzędnych w dziejach historji życia koncertowego i zawierał same nowości arcydzieł muzy beethovenowskiej, a więc oprócz wspomnianych dwu symfonji koncert fortepjanowy G-dur, fragment z mszy C-dur i fantazję z chórami. Pomimo jednoczesnego wykonania, dwie symfonje Beethovena C-moll i F-dur (pastoralna) powstały w różnych czasach. Pierwsze szkice symfonji c-moll rzucił Beethoven na papier w latach 1800 i 1801. Nadzwyczajne, w każdym szczególe czysto Beethovenowskie dzieło kosztowało twórcę dużo intensywnej pracy i wykończone zostało dopiero w 7 lat po napisaniu pierwszych taktów. (Podobny nakład pracy kosztowały Beethovena również: „Dziewiąta“ i msza D-dur). Przyjęta przez ówczesny świat muzyczny z jawną niechęcią a nawet urąganiem, symfonja V stała się z biegem czasu jednem z najbardziej popularnych i najbardziej ulubionych dzieł Beethovena.

W „piątej“ indywidualność Beethovena—jak mówi Berlioz—objawiła się w całej pełni; w dziele tem genjusz jego po raz pierwszy przemówił tonami wyłącznie i jedynie wysnutymi z własnej fantazji twórczej. Bez przesady więc symfonję c-moll uważać można za punkt kulminacyjny nie tylko muzyki beethovenowskiej, lecz wogóle instrumentalnej.



Pierwszy motyw symfonji c-moll, według słów Schindlera, przyjaciela Beethovena, miał zaopatrzyć autor w słowa: „tak puka los do bramy przeznaczenia“. Budowa tematu zdaje się potwierdza przypisywane kompozytorowi motto. (Jeżeli przyjmiemy pod uwagę słowa Czernego, to pomysł do tematu nasunął Beethovenowi ptak w lesie). Co jednak najbardziej uderza nas ze strony architektonicznej w części I symfonji c-moll, to arcymistrzowskie wyzyskanie pozornie nic niemówiącego tematu, składającego się zaledwie z 4-ch tonów. Wprawdzie i przed Beethovenem byli kompozytorowie, jak np. J. S. Bach, którzy z krótkiego motywu snuli długą przędzę pomysłów i budowali utwory o wysokiej wartości, były to jednak kompozycje mniejszych rozmiarów, np. preludja; Beethoven z czteronutowego lapidarnego motywu stwarza arcydzieło o kolosalnych rozmiarach: blizko 500 taktowe! Trudną byłoby rzeczą detaliczne opisywanie tej części symfonji: przedstawia ona walkę, walkę nieubłaganą, a czy fantazja nasza obierze sobie za teren duszę ludzką czy też przyrodę, fazy tej walki oddane są z zdumiewającem mistrzostwem.

Druga część symfonji (Andante con moto) stanowi doskonały kontrast z pierwszą częścią: po burzy, po bólach i cierpieniach rozbrzmiewa łagodny, rzewny śpiew (wiolonczele i altówki unisono). Struktura tej części przypomina chwilami Haydna (warjanty głównego tematu). Pod względem oryginalności nie dorównywa Andante con moto części I-ej, nie pozbawione jest przecież i epizodów frapujących, jak np. motyw w C-dur o rytmie marsza. Ustęp ten przygotowuje nas do części następnej o charakterze podniosłym, trjumfalnym.

W trzeciej części cztery początkowe takty motywu pierwszego—jak stwierdzają źródła miarodajne—zapożyczył Beethoven u Mozarta, u którego stanowią one początek finału symfonji g-moll. Rytmy tej części, zastępującej zwykłe scherzo (twórca nie nadał tej części nazwy scherza) i duża liczba fermat nadają jej sporo podobieństwa z częścią pierwszą. Wspaniałym momentem tej części jest słynne przejście do finału, w którym rozbrzmiewa hymn trjumfalny, pełen entuzjazmu, a stanowiący początek końcowej części. Przejście to przygotowuje pianissimo wytrzymany akord ożywiony tylko rytmicznemi uderzeniami kotłów, poczem odzywają się tajemnicze harmonje, kotły przyspieszają tętno, skrzypce biegną w coraz wyższe strefy, wreszcie cała orkiestra gra akord C-dur, intonując marsz trjumfalny.

Instrumentacja poza użyciem po raz pierwszy w symfonjach Beethovena 3-ch puzonów nie przedstawia nic osobliwego, genjusz jednak mistrza potrafił przy pomocy tych środków wywołać efekty nadzwyczajne, właściwe wielkiemu Beethovenowi.

2) **J. Verdi**. Arja Elwiry z opery „Ernani“.

3) **E. Lalo**. Suita „Namouna“. W bardzo skromnej liczbie dzieł orkiestrowych Edwarda Lalo, twórcy ulubionej przez skrzypków „Symfonji hiszpańskiej“, suita p. t. „Namouna“ zajmuje wybitniejsze miejsce i spotkać ją można często na programach koncertowych na Zachodzie. Są to właściwie wyjątki z dwuaktowego baletu, a na całość kompozycji składają się 4 części: 1) Preludjum, 2) Serenada, 3) Temat z warjacjami i 4) a) scena jarmarczna, b) święto handlowe (?); każda z tych części zaopatrzona jest w specjalną dedykację: Serenada ofiarowana jest Sarasatemu, Temat z warjacjami Saint-Saensowi, № 4 Bülowowi. Do napisania baletu „Namouna“ natchnął twórcę poemat pod tym samym tytułem Ludwika Karola Alfreda de Musseta, przypominający życiem tułackiem i dziwacznem *Beppo* i *Don Juana* Byrona. Suita odznacza się umiejętnem wyzyskaniem tematów i barwnością kolorytu orkiestrowego (przymiot cechujący znane w Warszawie dwa inne utwory twórcy „Namouny“: towarzyszenie do „Symfonji hiszpańskiej“ i uwerturę do opery „Le roi d'Ys“). Na uwagę zasługuje ładne solo fletowe w części czwartej, będące wstępem do oryginalnego „tańca odaliski“, stanowiącego finał interesującej „suity“ francuskiego kompozytora.

Charakterystyczną jest serenada (№ 2) zarówno pod względem pomysłów instrumentacyjnych jak i „serenadowego nastroju“, który zaznacza się najbardziej w pierwszych kilkunastu taktach (instrumenty smyczkowe *pizzicato*); w ustępie tym dość oryginalny efekt wywołuje krótkie odzywanie się fletu.

A. Adam. Warjacje na temat Mozarta z towarzyszeniem fletu.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12 - 1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11 - 1 i od 3 - 5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55 - 12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7 I piętro
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22,
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14 m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16
Klajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40 - 40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego)

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 23 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,

Filharmonja Warszawska, Sezon koncertowy 1911/2 r.

Warszawska Orkiestra Symfoniczna ogłasza niniejszem

Abonament na dwie serje Wielkich Koncertów Symfonicznych

pod dyr. ZDZISŁAWA BIRNBAUMA

z udziałem solistów.

Każda serja abonamentowa składać się będzie z **pięciu** koncertów.

ABONAMENT A.

KONCERT I.
W Piątek, dnia 20 Października
Frieda Hempel
(nadworna śpiewaczka Opery Berlińskiej).

KONCERT II.
W Piątek, dnia 17 Listopada
Raul Koczalski
(fortepian).

KONCERT III.
W Piątek, dnia 15 Grudnia
Fryderyk Kreisler
(skrzypce).

KONCERT IV.
W Piątek, dnia 12 Stycznia 1912 r.
H. Kaufman-Francillo
(nadworna śpiewaczka Opery Wiedeńskiej).

KONCERT V.
W Piątek, dnia 9 Lutego 1912 r.
Jaques Thibaud
(skrzypce).

ABONAMENT B.

KONCERT I.
W Piątek, dnia 3 Listopada
Henri Lafitte
(tenor Opery Paryskiej).

KONCERT II.
W Piątek, dnia 1 Grudnia
Siostry May i Beatrice Harrison
(skrzypce i wiolonczela).

KONCERT III.
W Piątek, dnia 29 Grudnia
Ferrucio B. Busoni
(fortepian).

KONCERT IV.
W Piątek, dnia 26 Stycznia 1912 r.
Karol Flesch
(skrzypce).

KONCERT V.
W Piątek, dnia 23 Lutego 1912 r.
Pablo Casals
(wiolonczela).